

Hagiografía y mentalidad popular en la pintura tardogótica barcelonesa (1450-1500)

Joan Molina i Figueras
Universitat de Girona
Departament de Geografia, Història i Història de l'Art
Plaça Ferrater Mora, 1
17071 Girona. Spain

RESUMEN

En la medida que los retablos pictóricos también fueron concebidos como instrumentos de catequesis e instrucción, se tuvo siempre muy en cuenta «el ojo del espectador», es decir, la cultura y la mentalidad del público al que estaban dirigidos. Buena prueba de ello es el marcado relieve concedido a las escenas del martirio de los santos o la misma representación de ciertas tradiciones y creencias populares en programas de carácter hagiográfico. Es posible que en algún caso la integración de aspectos folklóricos no fuera ajena a la voluntad de normalizar perfiles de la cultura popular considerados poco ortodoxos por las autoridades religiosas. Sin embargo, creo que la razón principal de su recreación plástica fue la voluntad de captar la atención del fiel, de atraerlo al mensaje sagrado mediante una serie de resortes característicos de la cultura popular. En este sentido, bien podemos decir que los pintores hicieron uso de uno de los recursos más comunes en la homilética bajomedieval.

Palabras clave:
hagiografía, pintura gótica, Barcelona.

ABSTRACT

Hagiography and popular beliefs in Latin-Gothic painting in Barcelona (1450-1500)

In so far as pictorial retables were also conceived as instruments for catechism and instruction, the eye of the beholder was always taken into consideration; that is to say the culture and attitudes of the public the work was aimed at. Proof of this is the pronounced relief given to scenes of martyrdom of the saints or the representation of certain traditions and popular beliefs in works of a hagiographical nature. It is not unlikely that in some cases the integration of certain aspects of popular culture considered unorthodox by the religious authorities. However, I believe the main reason for this artistic device was the desire to capture the attention of the faithful, thereby conveying the holy message through popular culture. In this regard the painters quite clearly made use of one of the most common recourses of late-medieval homiletics.

Key words:
hagiography, gothic painting, Barcelona.

Tras los numerosos estudios llevados a cabo en los últimos decenios en el campo de la hagiografía y la historia de la religión cristiana, ya nadie discute que las *vitae* de los santos son obras escritas por religiosos donde se plasman las concepciones eclesiásticas de la santidad¹. Atrás han quedado las viejas teorías del bolandista Hippolyte Delehaye y sus seguidores, quienes vieron en las leyendas hagiográficas un producto característico de la cultura popular; unos relatos resultado de una operación inconsciente e irreflexiva sobre la materia histórica². Tampoco es cierto, como han pretendido algunos, que las vidas o las imágenes de los santos reflejen de manera directa las representaciones mentales de los hombres que las escribieron o encargaron. Más bien sucede al contrario. La hagiografía diseña y da vida, a través de un lenguaje perfectamente codificado, a una serie de modelos preestablecidos. Su objetivo es menos demostrar la existencia histórica de un santo que la de convertirlo en un modelo cultural de acuerdo con las distintas categorías establecidas tradicionalmente por la Iglesia (mártires, vírgenes, confesores...). Nos hallamos, pues, frente a un género literario donde se expresan algunos de los preceptos ortodoxos de la jerarquía eclesiástica.

El hecho que debamos relativizar el valor de los repertorios hagiográficos como fuente para el estudio de la cultura popular no significa que en ellos no existan elementos característicos de este substrato. Dicha circunstancia aparentemente paradójica tiene fácil explicación si tenemos en cuenta que la hagiografía, aún siendo un género de extracción eclesiástica, fue concebida básicamente como un instrumento de evangelización dirigido a los sectores populares. En las *artes praedicandi* de Géraud du Pescher, John of Wales, Umberto de Romans y otros muchos maestros de retórica

bajomedievales se recomienda la narración de leyendas hagiográficas con motivo de las festividades de los santos, pero también se señala explícitamente que el predicador debe procurar adaptarlas a la mentalidad y el *status* de su auditorio³. En otras palabras, que hará uso de un lenguaje, figuras y recursos narrativos de carácter popular si con ellos considera que la exposición del relato ha de resultar más atractiva para el vulgo. Las variadas reacciones colectivas de los oyentes, quienes no dudaban en prorumpir en aplausos, lanzar interpelaciones, murmurar, gemir, llorar o expresar su horror por ciertos pasajes, revelan el impacto emocional de las homilias compuestas por los predicadores más dotados.

Ejemplo emblemático de ello son los sermones de san Vicent Ferrer⁴. La vehemente retórica del fraile valenciano, que tantas efusiones emocionales despertó allí donde llegó, está cargada de formas burlescas e imágenes truculentas con las que sorprendía y cautivaba a sus auditorios. Pese a la profundidad doctrinal, los sermones vicentinos obtuvieron un enorme éxito popular gracias, en buena medida, a la capacidad de su autor para traducir este contenido a lo que Rico denomina «las coordenadas mentales coetáneas»⁵.

Como es lógico, dicha premisa también caracteriza la literatura didáctica medieval. Movidos ante todo por un afán educativo que les impulsaba a tratar de llegar a todos los fieles, los autores de las piezas que se inscriben en este género no dudaron en utilizar una amplia variedad de recursos literarios (ejemplos, fábulas, apólogos, cuentos, proverbios, versos...) para así concitar el interés de un público lo más variado posible⁶. Gonzalo de Berceo escribió, a mediados del siglo XIII, sus famosos *Milagros de Nuestra Señora* con la idea de ofrecer un material de devoción popular, susceptible de ser

1. A. VAUCHEZ, «La piété populaire au Moyen Age (État des travaux et position des problèmes)», en *La piété populaire au Moyen Age* (Actes du 99^e Congrès National des sociétés savantes, Besançon, 1974), vol. 1, París, 1977, p. 30 s.; Ídem, «Les représentations de la sainteté d'après les procès de canonisation médiévaux (XIII^e-XV^e siècles)», en *Agiografía nell'Occidente cristiano* (Convegno internazionale, Roma, 1-2 de marzo de 1979), Roma, 1980, p. 31; R. MANSELLI, *Il soprannaturale e la religione popolare nel Medio Evo*, Roma, 1985, p. 35 s. —donde, entre otras consideraciones, se apunta que «la vita dei santi, quale viene rappresentata dalla letteratura agiografica di qualsiasi tipo, mentre è rivolta, in gran parte al mondo popolare, è però opera di chierici e non certo dei più incolti»; A. TORRA, «Hagiografía y cultura popular», en *Miscel·lània en homenatge a P. Agustí Altisent*, Tarragona, 1991, p. 531-547.

2. H. DELEHAYE, *Les légendes hagiographiques*, Bruselas, 1973 (1927), p. 12-38.

3. C. DELCORNO, «Il racconto agiografico nella predicazione dei secoli XIII-XV» en *Agiografía...*, op. cit., p. 80-85; M. ZINK, *La prédication en langue romane avant 1300*, París, 1976, p. 346 s. Dicho precepto ya fue seguido de manera estricta por algunos de los más conocidos predicadores de época patristica (san Agustín, san Juan Crisóstomo...). Cfr. A. OLIVAR, «Els predicadors antics i llurs auditoris», *Revista Catalana de Teologia* VIII/1, 1983, p. 48-51. De esta forma lograban conmovir a sus oyentes, quienes no dudaban en lanzar interpelaciones, aplaudir, murmurar, gemir o llorar según conviniera a los pasajes expuestos. *Ibidem*, p. 64 s. Las abundantes colecciones de *exempla*, con frecuencia de carácter sorprendente y maravilloso, que en-

contado en las iglesias pero también en romerías y fiestas. El tono coloquial, el humor o los motivos cotidianos son elementos estilísticos aplicados conscientemente por Berceo, un poeta con una sólida formación cultural que sin embargo es capaz de utilizar un lenguaje popular cuando se dirige a un público no erudito⁷. Las colecciones de milagros fueron escritas para que, por medio de su lectura periódica en el marco de la parroquia o gremio, pudieran ser memorizadas por cada uno de los fieles.

Paralelamente, la adaptación de modelos oficiales de santidad a la mentalidad de los fieles también se constata en el terreno iconográfico. De la misma forma que sucedió en las grandes portadas románicas, los mentores de los ciclos de imágenes y los propios pintores trataron de ofrecer un mensaje claro y directo a los espectadores de los retablos colectivos⁸. Ello supuso desde la aplicación de fórmulas iconográficas que hicieran más inteligible la composición de ciertas escenas hasta la alusión, mediante los episodios hagiográficos, a tradiciones, creencias y elementos folklóricos característicos de la cultura popular. Tampoco se olvidó de subrayar aquella faceta maravillosa y sobrenatural de los santos que tanto fascinaba a fieles de todas condiciones⁹. En definitiva, si hace un instante me refería a las traducciones verbales en el ámbito de la homilética, ahora tendría que señalar que nos hallamos ante unas traducciones plásticas que hacen uso de un conjunto de excipientes visuales destinados a atraer y fijar la atención de los espectadores de las obras; que lograrían transformar a los santos históricos y tradicionales en figuras próximas y familiares a la realidad cotidiana de los hombres, en auténticos héroes populares. La posibilidad de efectuar lecturas secundarias más elevadas

y cultas de los ciclos iconográficos, dirigidas fundamentalmente a miembros de órdenes religiosas, no contradice sino más bien ratifica cual era su función principal. En otro orden de cosas, la introducción de ciertos elementos folklóricos en los ciclos de imágenes revela asimismo la voluntad de normalizar aspectos de la cultura popular que, en ocasiones, estaban al margen del control de las autoridades eclesiásticas, como sucedía con ciertas supersticiones y creencias de raíz ancestral¹⁰. Su integración dentro de un producto oficial del tipo de las imágenes hagiográficas puede considerarse una fórmula para adecuarlos y subsumirlos a los parámetros de la ortodoxia cristiana.

La evocación popular de un modelo eclesiástico

Pocas escenas de los ciclos hagiográficos debieron causar mayor sorpresa y admiración entre los espectadores medievales que aquellas dedicadas a rememorar los diversos suplicios padecidos por los mártires de la fe¹¹. El atractivo de las imágenes, su innegable poder de seducción, residía en una curiosa paradoja: la evocación de unos episodios donde lo real y lo maravilloso se superponían como las dos caras de una misma moneda; donde, lejos de cualquier lógica racional, la fusión de dos principios opuestos daba lugar a una nueva y fascinante dimensión. Esta dualidad dialéctica, casi una antinomia, se expresa de manera radical. Por un lado, se trata de escenas realistas, ya que evocan formas de punición características de las sociedades precapitalistas; por el otro, recrean aconteci-

contramos en la Cataluña bajomedieval ilustran el material que los predicadores autóctonos tenían a su disposición para hacer atractivos los mensajes expuestos en el púlpito. *Historia de la Educación en España y América*, Madrid, 1992, p. 469 s.

4. Sant VICENT FERRER, *Sermons*, VI vols. (ed. J. SANCHIS SIVERA -vols. I y II- y G. SCHIB -vols. III-VI-), Barcelona, 1932-1988; Ídem, *Quaresma de sant Vicent Ferrer predicada a València l'any 1413*, (ed. J. SANCHIS SIVERA), Barcelona, 1927. Otro testimonio paradigmático de la introducción de motivos y tradiciones folklóricas, ahora del ámbito estrictamente literario, es la propia *Leyenda áurea*. Cfr. A. BOREAU, *La Légende Dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine (m. 1298)*, París, 1984 y M. LAUWERS, «Religion populaire, culture folklorique, mentalités. Notes pour une

anthropologie culturelle du moyen âge», *Revue d'histoire ecclésiastique*, LXXXII, 1987, p. 247.

5. F. RICO, *Predicación y literatura en la España medieval*, Cádiz, 1977, p. 15; A. DEYERMOND, «The Sermon and Its uses in medieval castilian literature», *La Corónica*, 8/2, 1980, p. 127-145. Sobre la estructura de los sermones y la técnica oratoria, cfr. J. BENEYTO, «Teoría cuatrocentista de la oratoria», *Boletín de la Real Academia Española*, 24 (1945), p. 419-434 y A. HAUF, «El Ars Praedicatorum de Fra Alonso d'Alpao, O.F.M. Aportación al estudio de la teoría de la predicación en la Península Ibérica», *Archivium Franciscanum*, LXXII (1979), p. 233-329. Por lo que respecta a la producción homilética de san Vicent Ferrer y Francesc Eiximenis, J. FUSTER, «L'oratoría de sant Vicent Ferrer», *Obres*

Completes, vol. I, Barcelona, 1975, p. 23-151; M. de RIQUER, *Historia de la literatura catalana*, vol. II, Barcelona, 1984, p. 394 s.; P. MARTÍ DE BARCELONA, O.M. Cap. (ed.), «L'Ars Praedicatorum de Francesc Eiximenis», *Analecta Sacra Tarraconensis*, XII (1936), p. 301-340 y P. CATEDRA, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicent Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, 1994.

6. *Historia de la Educación...*, op. cit., p. 408 s.

7. GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora* (ed. M. GERLI), Madrid, 1991, p. 31-33.

8. En relación con el carácter de los programas escultóricos de las portadas románicas y la actitud de los espectadores, cfr. W. SAUERLANDER, «Romanesque sculpture in its architectural context», en *The Romanesque*

Frieze and its Spectator, (ed. D. KAHN), Londres, 1992, p. 17-43; W. CAHN, «Romanesque Sculpture and the Spectator», en *ibidem*, p. 45-60.

9. El gusto por lo maravilloso y la confianza en lo sobrenatural son, a juicio de Vauchez, dos de los aspectos básicos de la piedad popular. A. VAUCHEZ, «La piété populaire...», op. cit., p. 33. De manera aún más general, Le Goff subraya su importancia crucial entre los principios rectores de la mentalidad medieval. J. LE GOFF, *Civilisation de l'Occident médiéval*, París, 1964, p. 402.

10. Al respecto, cfr. M. LAUWERS, «Religion populaire...», op. cit., 236 s. La adaptación de costumbres y creencias populares a modelos establecidos por la ortodoxia cristiana durante la Alta Edad Media es, asimismo, motivo de interesantes reflexiones por par-

te de A. GUREVIC, *Contadini e santi*, Turín, 1986, p. 335-356.

11. La representación de los ciclos martiriales se remonta a los propios orígenes del arte cristiano. En este sentido, véanse las detalladas descripciones contenidas en los poemas de Prudencio, cfr. PRUDENCIO, *Obras Completas* (ed. J. GUILLÉN e I. RODRÍGUEZ), Madrid, 1950, p. 613 s. La extensión del culto a los santos en la Alta Edad Media contribuyó decisivamente a la popularización de esta temática, que muy pronto se convirtió en una especie de *topos* narrativo en los programas iconográficos dedicados a los mártires. Buen ejemplo de ello son algunos de los conocidos frontales de altar catalanes de época románica. J. SUREDA, *La pintura románica a Catalunya*, Madrid, 1981, p. 114-116 y 125-127.

mientos que cabe situar dentro de las regiones de lo maravilloso, dado que resulta absolutamente increíble y sobrenatural la ausencia de dolor experimentado por los mártires. Con su actitud flemática e impasible durante los espantosos suplicios a que son sometidos, los cuerpos de los mártires revelan el poder de la divinidad. Es evidente, pues, que mediante la exposición de esta serie de dramáticos episodios los mentores de los programas y los pintores buscaron traducir plásticamente la dimensión más extraordinaria de la vida de unos personajes poco comunes¹². Nada hay de inconsciente y gratuito en la voluntad de enfatizar aquellos pasajes hagiográficos que mejor y más adecuadamente se correspondían con los cánones de la religiosidad popular medieval.

Desde una perspectiva narrativa, la importancia iconográfica concedida al martirio en los ciclos de los retablos colectivos concuerda totalmente con el esquema básico de las leyendas, los gozos y los dramas teatrales de temática hagiográfica. En dichas obras el núcleo de los relatos sobre la vida y muerte de los santos está compuesto por la detallada exposición de las duras pruebas superadas por el elegido antes de acceder a la corona celestial. La morfología del martirio responde siempre a un modelo único: apostasía de los cultos paganos; afirmación pública de la fe cristiana; espantosa serie de torturas –cuya extensión dependía de la *passio* primitiva– y, por último, triunfo final con una muerte libremente aceptada¹³. La posibilidad de ejecutar múltiples combinaciones entre un amplio catálogo de torturas y suplicios hacen que cada relato, a pesar de estar sujeto a este rígido modelo narrativo, presente una nueva selección, una secuencia particular que le distingue del resto de historias¹⁴. Es decir, como en cualquier otro género creativo, la obediencia a unas reglas fijas no impide la articulación de un discurso donde la *variatio* dé lugar a la originalidad y la sorpresa.

Desde los inicios del arte cristiano las imágenes evocan el sacrificio del mártir con un lenguaje explícito y directo, en ocasiones incluso morboso. Tanto los textos como las representaciones plásticas nos recuerdan constantemente la existencia de la carne. Nada se hace para evitar al espectador la terrible visión de los salvajes y truculentos suplicios que los paganos infligen a los paladines de la fe cristiana. Todo lo contrario. Los pintores nos cuentan pormenorizadamente como los cuerpos humanos son sometidos a espantosos castigos (mutilación, flagelación, cremación...); como la sangre mana abundantemente de innumerables heridas; como los verdugos se aplican con sádica profesionalidad a la labor que se les ha encomendado. En definitiva, existe un explícito interés por mostrar la agonía del santo.

Cierto es que en las obras barcelonesas de la segunda mitad del siglo xv generalmente todo ello

se expresa con un registro más moderado y sereno que en las producciones del gótico internacional; que en las escenas creadas por Pedro García de Benabarre, Miquel Nadal, Jaume Huguet o los Vergós raramente se observa la complacencia morbosa, la violencia terrible, que caracteriza a las obras de Bernat Martorell, Joan Mates, el Maestro del Centenar de la Ploma y otros pintores de la primera mitad del Cuatrocientos, aficionados a acentuar –o casi diría a recrear– hasta niveles inauditos el dramatismo histriónico de los episodios¹⁵. Sin embargo, el hecho que existan diferencias de grado no significa que haya un cambio en aquello que es substancial en la mayoría de las imágenes realizadas durante el periodo gótico. Pienso en la representación precisa, ritualizada y sin ambages de las torturas, parecida en todo a la que hoy podemos ver en cualquier película *gore*. Aunque sea de una manera más fría y desdramatizada, los maestros barceloneses del último gótico no olvidan recordar con todo detalle a los ojos del espectador el desollamiento de san Bartolomé (figura 1), el troceamiento de san Quirico (figura 2) o diversos pasajes de la bárbara cadena de suplicios de san Vicente (figura 3), por sólo citar algunas de las creaciones más significativas en el terreno que nos ocupa.

Los propios mentores y clientes de los conjuntos monumentales debieron incitar a menudo la representación de los suplicios en los ciclos pictóricos de una forma parecida a como lo hicieron en 1453 los personajes que encargaron a Honorat Borrassà diversos compartimentos del retablo mayor del monasterio de san Feliu de Guíxols (Girona). Entre las disposiciones señaladas en el contrato, consta la obligación de dedicar dos escenas a la vida del santo titular, y concretamente, una de ellas al momento «quant lo rossegaven, tot nú, per los peus, dos mulls jovens, per les places e carrers»¹⁶.

12. Esta premisa también rige los textos. Según Rubin, «[...] the martyrological account moves between the need to fascinate shock, and terrorize in order to convey the sense of extraordinary order, and keenness to maintain the sense of God's omnipotent and the dignity and power of the martyr, the free will in the act». M. RUBIN, «Choosng death? Experiences of Martyrdom in Late Medieval Society», en M. WOOD (ed.) *Martyrs and Martyrologies* (Papers read at the 1992 summer meeting and 1993 winter meeting of the Ecclesiastical History Society), Cambridge (Mass.), 1993, p. 170.

13. Cfr. A. BOUREAU, *La Legende Dorée...*, op. cit., p. 115 s.; D. DE COURCELLES, *Les histoires des saints, la prière et la mort en Catalogne*, París, 1990, p. 30-31; *Teatre Hagiogràfic* (ed. J. ROMEU) 3 vols., Barcelona, 1957.

14. Sirva como ejemplo de ello la estructura de los martirios relatados en la *Leyenda áurea* de Jacopo da Varazze. El prelado genovés maneja un total de 81 tipos de suplicios que combina y distribuye en las diferentes historias, dando lugar a un total de 131 secuencias diferentes. A. BOUREAU, *La Legende dorée...*, op. cit., p. 116-120.

15. Post apunta, acertadamente, que la extrema violencia expresada en las obras de Martorell o el Maestro del Centenar de la Ploma se torna serenidad y calma en la pintura de Huguet. Ch. R. POST, *A history of spanish painting*, vol. VII, Cambridge (Mass.), 1938, p. 134-136.

16. J. M. MADURELL, «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras». *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII, 1950, p. 307.

Figura 1.
Taller de Jaume Huguet.
Desollamiento de san
Bartolomé. Retablo de santa
Ana, san Bartolomé y santa
María Magdalena 1465-ca. 1480.
Barcelona. MNAC.

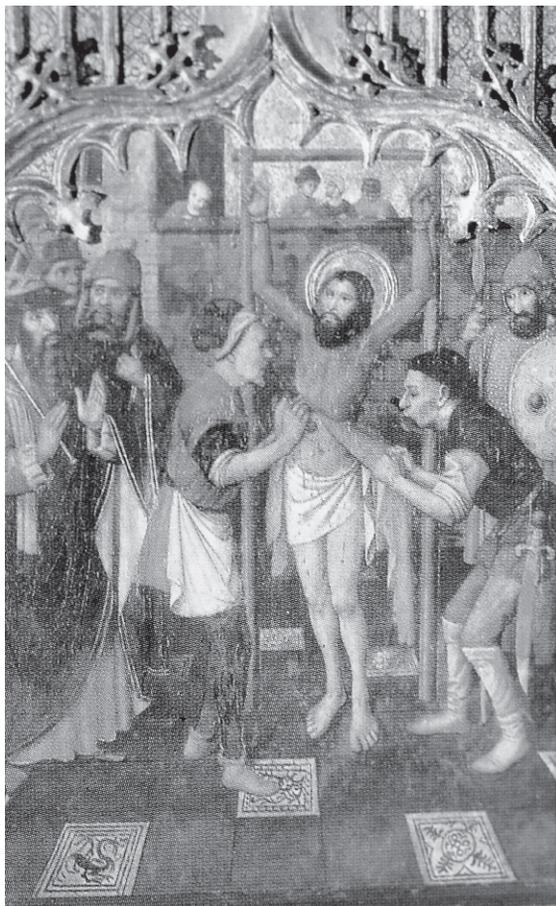


Figura 3.
Taller de Jaume Huguet.
Martirio de san Vicente en el
ecúleo. Retablo de san Vicente.
ca. 1455-1492. Barcelona.
MNAC.

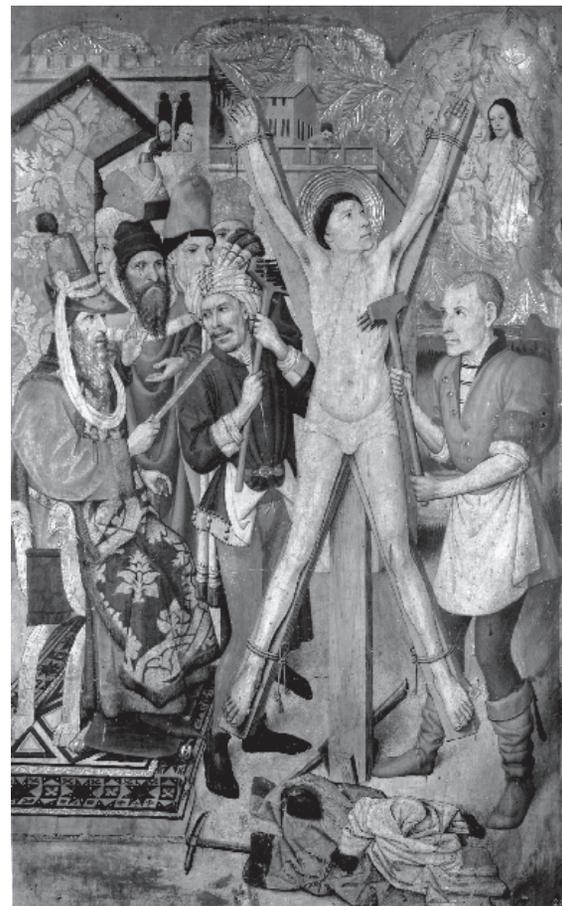


Figura 2.
Pedro García de Benabarre.
San Quirico troceado. Retablo
de san Quirico y santa Julita.
1454-ca. 1458. Barcelona,
Museu Diocesà.
Foto: Arxiu Mas.



La atracción popular hacia este tipo de escenas también se desprende del estudio de los sermones y las piezas teatrales de carácter hagiográfico. Los predicadores, siempre atentos a la incorporación de recursos narrativos con los que captar la atención de sus auditorios, rememoraron con extraordinaria viveza y colorido los episodios de las pasiones. Al respecto resultan paradigmáticos múltiples pasajes de los sermones de san Vicent Ferrer y, en especial, la *explanatio* que hizo del martirio de san Vicente. Con su característico tono directo y popular, en todo semejante al de las pinturas coetáneas, el siempre sorprendente fraile valenciano cuenta a sus oyentes que el diácono mártir,

Dementre estava en les graelles tota hora pregava a Deú. Aprés prengueren unes forques de ferre, ab les quals giraven-lo, ans a un costat, adés al altre; e axí como lo giraven la carn *chii*, *chii*, e rajave lo greix así com la pell es trencave¹⁷.

Las efectistas notas de sadismo y crudeza que caracterizan la descripción del predicador dominico las encontramos reproducidas, punto por punto, no sólo en las imágenes de los retablos sino también en algunas piezas de teatro hagiográfico en lengua vulgar. Estos espectáculos, concebidos básicamente para edificar a un público vastísimo, otorgaban un importante relieve a los tormentos de los santos. Nadie debía dejar de conmoverse al contemplar como santa Ágata era torturada bestialmente por los esbirros del pretor Quinciniano. En el texto de la consuetud correspondiente se apunta que en los cuadros escénicos de su martirio los verdugos deberán «fer cerimónies de galtejar, de bastonejar» y de «segar les mamelles»¹⁸. Cuanto más violentas eran tales acciones más intensamente despertaban las emociones del público, que reaccionaba profiriendo insultos y amenazando a los asesinos de la santa.

Asimismo era muy común la utilización de rudimentarios pero efectistas trucajes que servían para revestir con un mayor realismo la escenificación de los suplicios y las ejecuciones. Según las indicaciones contenidas en las piezas correspondientes a san Crispín y san Crispiniano se les flagelaba «amb bastons plens de llana», mientras a san Cristóbal los verdugos le hacían sentar «en un ferro vermell, a manera de graellas, y posaren-li un helm, qui sia vermell» con el objetivo que el color diera la impresión que los dos instrumentos de tortura estaban candentes¹⁹. Tal y como se apunta en esta última pieza, los efectos de tramoya estaban pensados para representar los tormentos de los santos «ab la major crueltat possible»²⁰ —una crueldad que, por otra parte, era también característica de los métodos utilizados en la época para ajusticiar a los condenados a muerte²¹—. Con su aplicación en el ámbito de la escena se pretendería satisfacer las ex-

pectativas y los gustos del gran público, siempre ansioso de emocionarse y disfrutar con los perfiles maravillosos de las pasiones de los mártires. La exageración casi hiperbólica de los suplicios, ya fuera en grado o en número, era sin duda la forma más simple de acentuar esta vertiente del relato.

La frecuente escenificación de los martirios en la procesión barcelonesa del Corpus Christi señala hasta qué punto estas representaciones estaban ligadas a la cultura religiosa popular²². En un periodo de exaltación de los personajes sagrados y de difusión de las leyendas hagiográficas, los espectáculos parateatrales de la procesión junto con los ciclos pictóricos de los retablos fueron los principales soportes para la cristalización plástica de ciertos valores de la espiritualidad bajomedieval. El paralelo entre ambas manifestaciones es evidente, aunque no podamos establecer una relación directa que vaya más allá de una coincidencia espacio-temporal²³. Pese a la falta de pruebas que demuestren que los entremeses desarrollaban un argumento narrativo similar a aquél que podemos ver en los ciclos pictóricos, la presencia, por ejemplo en el dedicado de santa Eulalia, de otras santas y del gobernador pagano con toda su corte implica la existencia de una mínima acción en la que se destacarían los aspectos más truculentos y cómicos de la historia. De hecho, cabe pensar que su escenificación resultaría bastante semejante, al menos conceptualmente, a la que nos ofrece Jean Fouquet en una conocida miniatura coetánea del *Livre d'Heures d'Etienne Chevalier* (ca. 1452), donde se representa al rey pagano intentando persuadir a santa Apolonia mientras es torturada brutalmente por sus secuaces (figura 4). Ni siquiera faltarían las notas truculentas y morbosas, tan del gusto de la época, que también caracterizan la imagen del maestro francés. En este sentido, a los testimonios antes reseñados ahora podemos añadir otros extraídos de la propia descripción de los entremeses barceloneses. Así, por ejemplo, según se apunta en las ordenanzas del montaje para el asalto al castillo de los turcos —composición escenificada en el entremés de *Sant Sebastià i els cavalls cotoners*:

seran fetes algunes testes de turchs, mostrant aquelles com homens morts e degollats, e los de les quintanes poseran les dites testes en lo cap de llurs lances²⁴.

La exposición exagerada de las torturas no estaba exenta de un cierto tono de humor grueso. La comicidad, recordémoslo, era un aspecto habitual en las vidas y las pasiones de los santos. En su clásico estudio sobre la literatura medieval, Curtius fue aún más lejos al señalar que los elementos humorísticos estaban implícitos en la propia materia hagiográfica como una fórmula destinada a atraer la atención del auditorio²⁵. En la leyenda de san

Vicente ya se encuentran presentes en el antiguo himno compuesto por Prudencio. En esta pieza el mártir provoca al prefecto, diciéndole:

Tormentos, cárcel, garfios
la plancha ardiente rechinando
en nuestra carne
y hasta la misma pena última, la muerte
es juego, y nada más, para cristianos²⁶.

Siglos después, Jacopo da Varazze retomó el mismo tono cuando escribió el relato dedicado al diácono aragonés.

Daciano asistió a la tortura del diácono, y cuando el organismo de éste hallábase ya casi totalmente dislocado, preguntó irónicamente al mártir:

—Dime Vicente: ¿qué tal está tu cuerpo?

Vicente, sonriente, le contestó:

—Esto es lo que siempre he deseado²⁷.

La traducción al código visual de este género de provocaciones sarcásticas puede intuirse en aquellas imágenes donde los mártires se dirigen directamente al juez pagano o a los propios verdu-

17. R. CHABAS, «Estudio de los sermones valencianos de sant Vicent Ferrer», Madrid, 1903, p. 57. La homilética vicentina está llena de pasajes hagiográficos que conectan perfectamente tanto con ese gusto por lo maravilloso y extraordinario característico de la espiritualidad tardomedieval como con los parámetros iconográficos de los ciclos pictóricos. Recordemos, en este sentido, la prolija narración de las pasiones de san Lorenzo («Lo 3 turment es escorpions de ferre, e esquinchaven-li la carn [...] Lo quart turment foren plumbants, cordes de canem ab macetes de plom; e batien-lo e trenquaven-li los ossos») y de santa Margarita. En esta última el predicador dominico incluso se atreve a introducir incluso unas gotas de erotismo, en una combinación que sin duda debió despertar el entusiasmo de su auditorio («Lo primer, que la feu despullar de tot, per tal que ell [el prefecto pagano] la miràs, que ere molt bella en la cara, je quina bellesa devie haver en lo cors!, e per tal que se'n sadollàs de mirar-la. Ara vosaltres sabeu quin turment li devia estar, que era tan bella e tan vergonyosa». Cfr. VICENT FERRER, *Sermons*, op. cit., vol. III, p. 63-72 (san Lorenzo); vol. II, p. 167-179 (santa Margarita).

18. *Teatre Hagiogràfic...*, op. cit., vol. II, p. 61-66.

19. *Ibidem*, p. 97-98.

20. *Ibidem*, p. 98.

21. El paralelo de las imágenes de torturas con las ejecuciones públicas de la época a veces resulta sorprendente. Así sucede entre el suplicio de san Cristóbal antes citado y la crónica del ajusticiamiento de Pero Martínez, un declarado vianista y antijuanista que fue condenado a muerte en Palma de Mallorca por un tribunal afecto a Juan II (1463). Dice la sentencia que «aquest home appellat Martines, rebel·le a la majestat del senyor Rei, per la qual raó, en punició, pena e càstig de tal crim, és estat condemnat que sia menat al moll de la present ciutat, é que allà li sia més un bacinet (casc) de ferro foguejant en lo cap, e açò per manament del dit Senyor Rei, e après que sia més en una barca e que sia sorgit, ab una pedra lligada al coll, en la mar, per ço que a aquell sia càstig e als altres terror e exempli». P. MARTÍNEZ, *Obras* (ed. M. de RIQUER), Barcelona, 1946, p. 10-11. La práctica de ejecuciones en las que se sometía al condenado a una espantosa y terrible agonía se observa en otras muchas descripciones. Véase por ejemplo aquella que nos ofrece Bruniquer del ajusticiamiento de Joan Canyemàs, el remensa que atentó contra Fernando de Antequera en 1415. BRUNIQUER, *Rúbriques de Bruniquer. Ceremonial dels Magnífichs Consellers y Regimènt de la Ciutat de Barcelona* (ed. F. CARRERAS y B. GUNYALONS), vol. V, Barcelona, 1916, p. 5-6. Desde una perspectiva más general, J. HUIZINGA, *El otoño de la Edad*



Figura 4.
Jean Fouquet. Martirio de santa Apolonia. Libro de horas de Etienne Chevalier. ca.1452. Chantilly. Musée Condé.

Media, Madrid, 1978 (1927), p. 35 y L. PUPPI, *Les supplices dans l'art. Cérémonial des exécutions capitales et iconographie du martyre du XI^e au XIX^e siècles*, Paris, 1991.

22. A. DURAN I SANPERE, *Barcelona i la seva història*, vol. II, Barcelona, 1974, p. 540; *Llibre de Solemnitats de Barcelona* (ed. A. DURAN I SANPERE y J. SANABRE), vol. I, Barcelona, 1924, p. 130.

23. Nos hallamos ante dos manifestaciones de una misma cultura y espíritu; ante lo que, en términos hegelianos, podríamos definir como *Zeitgeist* «espíritu del tiempo» o como *Volkegeist* «espíritu del pueblo». Es difícil, en consecuencia, aceptar una relación de causa-efecto semejante a la propuesta por Mâle (*L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1908, p. 3-74), a quien no obstante hemos de reconocer el mérito de haber postulado la existencia de vínculos entre el teatro y las formas artísticas en la Baja Edad Media. Otras sugerencias en esta misma dirección se encuentran contenidas en estudios colectivos de ámbito general realizados por filólogos e historiadores del teatro medieval. Cfr. *Le théâtre au Moyen Âge* (ed. G. MULLER) (Actes du deuxième colloque de la Société Internationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval, Alençon, 11-14 de julio de 1977), Montreal, 1981 y *Formes teatrales de la tradición medieval* (ed. F. MASSIP) (Actes del VII Col·loqui de la Société Inter-

nationale pour l'Étude du Théâtre Médiéval, Girona, julio 1992), Barcelona, 1995.

24. *Llibre de Solemnitats*, op. cit., vol. I, p. 331.

25. E.R. CURTIUS, *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. II, Madrid-México, 1955, p. 604-609.

26. PRUDENCIO, *Obras completas...*, op. cit., p. 561.

27. S. VORAGINE, *La leyenda dorada*, vol. I, Madrid, 1984, p. 121. Con la introducción de estas fórmulas los legendarios medievales rompieron el concepto ortodoxo de mártir. Pensemos que, según la Iglesia, sólo eran merecedores de tal categoría aquellos que habían muerto en defensa de la fe sin buscarla de forma explícita. A. BOUREAU, *La Légende dorée...*, op. cit., p. 113. Santo Tomás de Aquino resumió dicho concepto con el aforismo «Ergo sola fides est martyrii causa». TOMÁS DE AQUINO, *Summa theologiae*, qu. 124, a. 5. 2. Cfr. RUBIN, «Choosing death?...», op. cit., p. 171.

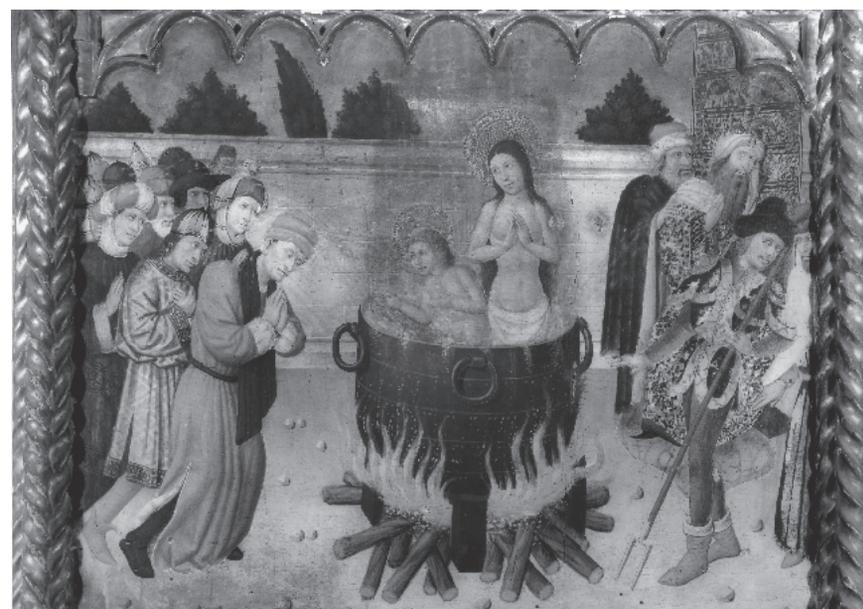


Figura 5.
Pedro García de Benabarre. Martirio de la caldera. Retablo de san Quirico y santa Julita. 1454-ca. 1458.
Barcelona, Museu Diocesà. Foto: Arxiu Mas.



Figura 6.
Jaume Huguet. San Abdón y san Senén ante Decio. Retablo de san Abdón y san Senén. 1459-1460.
Terrassa, Iglesia de santa Maria. Foto: J. Yarza.

gos que les torturan (figura 5). Las escenas ofrecían a los espectadores la posibilidad de reconstruir mentalmente, con tintes humorísticos, los discursos y las conversaciones imaginarias que mantienen los personajes de las pinturas. Desde luego este tono, que en nuestro tiempo calificaríamos de humor negro, resulta mucho más explícito al contemplar una de las escenas hagiográficas reproducidas en el retablo de san Quirico y santa Julita. Pienso, naturalmente, en aquella imagen en la que san Quirico, metido junto a su madre en un caldera llena de pez hirviendo, predica ante un grupo de fieles conversos con una actitud totalmente flemática e incluso hace ademán de querer bautizar a alguno de ellos con el líquido humeante del recipiente (figura 6).

En esta particular visión, paralela y complementaria a los textos, el humor serviría tanto para evocar la fuerza sobrenatural del santo como para ridiculizar a sus enemigos. Pero ante todo introduciría un elemento comunicativo de fuerte raíz popular²⁸. En cierto modo, pues, gracias a las propias formas de percepción mentales, se operaría una nueva síntesis, ahora resultado de la fusión entre la tragedia y la comedia; entre el dolor por el sufrimiento del cuerpo y la alegría por la salvación eterna del alma. Una ambivalencia de caracteres que no debe sorprendernos habida cuenta de su omnipresencia en la literatura y el teatro bajomedievales.

La naturaleza dialéctica de las imágenes martiriales conduce a establecer una clara dicotomía entre las actitudes de los santos y los infieles. Así, la estoica impassibilidad que en todo momento mantienen los primeros durante los suplicios resulta inversamente proporcional al dinamismo otorgado a los segundos. En las pinturas los santos presentan unos rostros inmóviles, propios de alguien que no es consciente de los fenómenos externos y la realidad sensible. La sangre mana de sus cuerpos, pero ellos parecen ajenos al sufrimiento y el dolor. La inmovilidad, la ausencia de emociones, constituye un signo casi universal de virtud y poder utilizado tanto en la iconografía áulica como en la hagiográfica. De ello se deriva que el personaje central de las leyendas y los ciclos pictóricos sea casi siempre una figura estática²⁹, cuya escasa gestualidad se corresponde perfectamente con los parámetros mentales que en la época definían la perfección moral.

En otro sentido diverso pero equivalente, la inmovilidad del santo sirve para reforzar su desprecio por el propio cuerpo y la ascensión a un estadio completamente espiritual. Mediante el martirio, y la inmolación física que ello comporta, el justo accede a la gloria eterna. Con su reiterativa recreación de los suplicios, las imágenes y los textos parecen expresar un concepto plenamente enraizado en el imaginario eclesástico de la Edad Media. Me refiero a la creencia que el cuerpo es

una cárcel para el alma de la que sólo se podrá escapar en el momento de la muerte³⁰. La serenidad del mártir durante los tormentos, más allá de responder a la protección sobrenatural de la que es objeto y al propio modelo hagiográfico, también traduce una idea, heredada del neoplatonismo, que los sacerdotes y predicadores bajomedievales se encargaron de divulgar a los fieles.

Prueba de ello es el extraordinario éxito que obtuvo el *Liber de Pomo* a fines de la Edad Media. Este pequeño opúsculo, traducido al catalán bajo el título de *La mort d'Aristòtil*, pone en boca del estagirita algunas de las ideas cristianizadas de su eminente maestro³¹. De esta forma constituyó uno de los principales vehículos de difusión de la doctrina de Platón. Entre ellas destaca precisamente la idea, ya introducida en el corpus cristiano por los Padres de la Iglesia, de la liberación del alma a través de la muerte; del cuerpo como una cárcel que impide alcanzar los grados superiores de la inteligencia y, en último término, el conocimiento del Creador y de su obra. No hay que temer a la muerte, nos dice el filósofo griego, sino al contrario, recibirla con alegría y serenidad. Una actitud que se colige también de una cita de san Jerónimo recurrente en los libros de devoción catalanes de finales de la Edad Media:

Diu sant Pau que no pot esser que aquells que viuran segons la carn puguen plaure a Deu. [...] Car diu Jhesu Christ, si vos vivits segons la carn morrats, mas si vos mortificats per sperit les obres de la carn vos vivrets³².

Una actitud, en fin, que precisamente caracteriza las formas y el trasfondo de las imágenes de los martirios, en los que la inmólación de la carne, con toda su carga trágica, se nos presenta como una vía de ascesis a la perfección suprema, como la prueba final que permite alcanzar la gloria del paraíso.

Pero por encima de cualquier otro aspecto estaba el deseo de impresionar y excitar a los espectadores; de despertar la más sincera devoción de los fieles mediante la explícita rememoración de los sufrimientos padecidos por los santos. En definitiva, de hacer uso de las imágenes para obtener una determinada reacción anímica. Dicha función fue considerada desde tiempos antiguos una de las principales virtudes de las formas artísticas. Y como muy bien recordaba un teórico italiano en un tratado sobre la pintura escrito a finales del siglo XVI,

[...] por ser la vista el más perfecto de los sentidos externos, mueve el espíritu al odio, al amor y al miedo más que ningún otro sentido [...]; y cuando los espectadores contemplan torturas muy graves y aparentemente reales [...] se sienten movidos verdaderamente a la piedad y arrastrados, por tanto, a la devoción y a la reveren-

cia —todos los cuales son remedios y caminos excelentes para su salvación³³.

Si la recreación plástica de los martirios se aproxima, y al menos parcialmente responde, a algunos de los principios de la piedad popular medieval (gusto por lo maravilloso, efusividad emotiva, repugnancia por la sobriedad), otro tanto sucede con la representación de ciertos episodios narrativos de carácter hagiográfico. Éste es el caso de la historia del rapto diabólico de san Esteban neonato que hallamos ilustrada en los retablos parroquiales de Granollers y la Doma.

Las imágenes de ambos conjuntos hacen alusión a un antiguo y curioso relato apócrifo sobre el santo diácono que no aparece recogido ni en la *Leyenda áurea* ni en los detallados repertorios de los bolandistas. La primera fuente escrita del mismo se encuentra en un manuscrito de Monte Cassino fechado en los siglos X-XI (Roma, Biblioteca Casanetense, ms. CXVII). Sin embargo, la versión más próxima a las escenas de los retablos barceloneses es aquella contenida en un códice cuatrocentista descubierto ya hace años por Tervarent y Gaiffier (Venecia, Biblioteca Marciana, ms. 158)³⁴. En ambos casos se trata de textos claramente inspirados en uno de tantos *topoi* de la hagiografía medieval: una criatura diabólica suplanta a un santo durante su infancia para, años más tarde, ser descubierto y derrotado por éste. Entre las

28. Sobre el valor de la risa en la sociedad medieval, cfr. M. BAJTIN, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Madrid, 1989, quien apunta en un clarividente aserto que: «[...] para los parodistas todo sin excepción es cómico; la risa es tan universal como la seriedad, y abarca la totalidad del universo, la historia, la sociedad y la concepción del mundo» (p. 80). Un ejemplo paradigmático de la introducción de elementos cómicos y obscenos en la liturgia en M.C. JACOBELLI, *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*, Barcelona, 1991.

29. M. BENSON, *Medieval body language. A study of the use of gesture in Chaucer's poetry*, Copenhagen, 1980, p. 44 s.; D. DE COURCELLES, «Els cossos dels sants en els càntics catalans del final de l'Edad Mitjana», en *Estudis de Literatura Catalana en honor de Josep Romeu i Figueras*, vol. I, Abadía de Montserrat, 1986, p. 380.

30. P. COURCELLES, *Connais-toi toi-même. De Socrate à saint Bernard*, París, 1975, p. 379-380. Cfr. M. LAUWERS, «La mort et le corps des saints. La scène de la mort dans les *Vitae* du haut Moyen Age», *Moyen Age*, 94, 1988, p. 34-35.

31. *La mort d'Aristòtil. Versió quatre-centista del Liber de Pomo* (ed. J. RIERA), Barcelona, 1981. Sobre la relación entre Platón y el cristianismo en la Edad Media, A. DIES, *Autour de Platon. Essais critiques et d'histoire*, París, 1927. Cfr. E. GILSON, *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patristicos hasta el fin del siglo XVI*, Madrid, 1987, p. 108 s. El pensamiento de algunos de los religiosos autóctonos que más incidieron en la cultura y en la mentalidad popular de fines de la Edad Media, como Eiximenis y Vicent Ferrer, estuvo claramente marcado por ideas y conceptos de raíz neoplatónica. Un breve comentario al respecto es el que realiza Curt Wittlin en la introducción de F. EIXIMENIS, *De Sant Miquel Arcàngel*, Barcelona, 1983, p. 15-16.

32. COURCELLES, «Els cossos...», op. cit., p. 378.

33. G.B. ARMERINI, *De' veri precetti della pittura*, Ravena, 1587, p. 34. Cfr. D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1989, p. 20.

34. Cfr. G. DE TERVARENT y B. DE GAIFFIER, «Le diable voleur d'enfants. A propos de la naissance des saints Étienne, Laurent et Barthélemy», en *Homentage a Antoni Rubió i Lluch*, Barcelona, s.n. 1936, vol. III, p. 37-38.



Figura 7. Taller de los Vergós. El diablo rapta a san Esteban neonato y lo suplanta por una criatura infernal. Retablo de san Esteban. ca. 1494-1500. Barcelona, MNAC.



Figura 8. Taller de los Vergós. El diablo abandona a san Esteban neonato a las puertas de la casa del obispo Julián de Troya. Retablo de san Esteban. ca. 1494-1500. Barcelona, MNAC.

35. *Ibidem*, p. 39-43.

36. Sobre la tradición manuscrita de este tema mariano, cfr. *ibidem*, p. 33, n. 1.

37. G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Painting*, Florencia, Sansoni, 1962, cols. 950-954. Especialmente detallado es el ciclo realizado por Martino di Bartolommeo en unas tablas correspondientes de un retablo hoy incompleto –Francfort, Städtisches Kunstinstitut.

38. Una discusión en torno al carácter del texto que inspiró las imágenes tarraconenses en G. DE TERVARENT y B. DE GAIFFIER, «Le diable...», op. cit., p. 42 s.

39. Acerca de las *strigae* y sus malélicas acciones, cfr. J. CARO BAROJA, *Las brujas y su mundo*, Madrid, 1966, p. 58-61.

40. Petrus de Marca y, más adelante, Adolphe Chastre transcribieron un texto en latín –conservado en el mismo monasterio de Arlés– con la historia de la traslación. El opúsculo se

víctimas de esta clase de intercambio se cuentan diversos personajes celestiales, en especial san Lorenzo, san Bartolomé y, naturalmente, san Esteban³⁵. Asimismo, desde el siglo XIII predicadores como Jacques de Vitry o Etienne de Bourbon se hicieron eco de un relato paralelo, en el que se narraba como un bebé robado por un demonio era recuperado merced a la milagrosa intercesión de la Virgen³⁶.

Las dos escenas incluidas en el retablo mayor de la parroquia de Granollers nos hablan de pasajes correspondientes a la primera parte de la leyenda. Una de ellas recrea el momento en que el diablo rapta a san Esteban neonato y le substituye por una criatura infernal (figura 7). El episodio se desarrolla en el interior de un dormitorio, donde la madre –una mujer de Galilea– es asistida por unas parteras mientras la descuidada nodriza encargada de cuidar al recién nacido duerme junto a la cuna, donde descansa plácidamente un diablillo cornudo. Otro diablo se lleva por los aires al bebé para que así nadie note el cambio y pueda descubrir la

ardid demoniaca. La segunda escena –representada paralelamente a la ordenación del protomártir– narra el traslado del pequeño Esteban hasta la lejana casa del obispo Julián de Troya (figura 8). Los demonios abandonan al indefenso recién nacido a las puertas de la casa del prelado, quien se lo encuentra siendo criado por una liebre. Por su parte, la imagen de la leyenda que vemos en el retablo de la Doma se corresponde con el pasaje final de la misma. Transcurridos los años, el joven Esteban vuelve a su tierra natal y se presenta por sorpresa en la casa paterna. Allí, en presencia de su verdadera familia, desvela la farsa montada por el diablo impostor: con un gesto imprecatorio característico –señalando con el índice de la mano derecha–, el santo provoca la huida de la criatura infernal que durante lustros le ha suplantado sin crecer nunca y causando graves males a aquellos que le cuidaban.

A tenor de los testimonios conservados, todo parece indicar que durante la Baja Edad Media la leyenda del rapto de san Esteban obtuvo una especial fortuna iconográfica en Cataluña y, sobre todo,

en la Toscana. Coetáneas a las imágenes barcelonesas, son las magníficas escenas de la historia debidas a Martino di Bartolommeo, Giovanni di Paolo o Filippo Lippi³⁷. Asimismo, la divulgación popular de este curioso tema hagiográfico en el territorio catalán también se desprende de la representación plástica de las leyendas paralelas protagonizadas por otros santos. Cuando en el último tercio del siglo XIV el maestro de santa Coloma pintó el retablo de san Bartolomé (catedral de Tarragona, capilla de santa Filomena), introdujo en el ciclo iconográfico dos escenas extraídas del correspondiente relato apócrifo sobre la suplantación diabólica³⁸: el hallazgo del infante neonato por los servidores de un caballero y el retorno de Bartolomé a la casa paterna (figura 9). En esta última no falta la alusión al desenmascaramiento del diablo impostor, un *changelin* negro y cornudo que durante veinticuatro años había permanecido en la cuna y que había acabado con la vida de otras tantas nodrizas.

Al tratar de explicar las razones que impulsaron a representar el tema del rapto diabólico en los retablos colectivos bajomedievales y, sobre todo, cual podía ser su interpretación por los espectadores de la época, hemos de referirnos inevitablemente a la mixtificación hagiográfica de tradiciones propias de la cultura popular. Recordemos que la creencia en los *changelins* o criaturas diabólicas era cosa común en la Edad Media. Frecuentemente los textos nos hablan de las *strigae*, de unos vampiros que atacan a los recién nacidos de forma semejante a las *lamiae*. En palabras de Nicolás de Jauer, profesor de teología en las universidades de Praga y Heildelberg entre 1402 y 1435, éstas últimas eran demonios en forma de viejas que robaban los niños y los asaban en una hoguera³⁹. Según cuenta la historia de la traslación de los cuerpos de san Abdón y san Senén⁴⁰, en el siglo X la población del valle del Tec vivía aterrorizada por una terrible plaga de animales salvajes y *simiots* —unos monstruos parecidos a las harpías— que devoraban a los niños⁴¹. Más allá de su carácter legendario, de tratarse de puras creaciones literarias, dicha superstición de origen pagano estaba plenamente arraigada en la mentalidad popular. Los campesinos medievales solían atribuir las enfermedades de los niños al hecho que los espíritus malignos del bosque habían suplantado a un niño sano por otro de enclenque y demoniaco. Cuando se producía esta desgracia celebraban una serie de rituales con los que obligaban a dichos espíritus a llevarse al niño enfermo y restituir a la familia aquél que habían raptado⁴².

Desde esta perspectiva, la leyenda comentada se me antoja una suerte de relato sincretista destinado tanto a recristianizar una creencia ancestral mediante su inserción en un modelo cultural ortodoxo como a integrar un elemento propio de la tra-



Figura 9. Maestro de santa Coloma. San Bartolomé regresa a su casa paterna y desenmascara al diablo impostor. Retablo de san Bartolomé. ca. 1370-80. Tarragona, Catedral. Foto: Vronski.

intitula *Narratio de translatione reliquiarum sanctorum Abdon et Senen ad monasterium Arulense* (P. DE MARCA, *Marca Hispanica*, París, 1688, apéndice, DXXV, cols. 1449-1453 y A. CHASTRE, *Histoire du martyre des SS. Abdon et Senen, de leurs reliques et de leur culte*, Perpiñán, 1869, p. 191-198) y, a mi entender, se trata de un relato de época bajomedieval inspirado en una pieza escrita o en la propia tradición oral. Además de este texto, el relato más antiguo conocido hasta hoy se encuentra recogido en un manuscrito del año 1428 propiedad de la cofradía de los hortelanos de Barcelona —conservado en el Arxiu Històric Municipal de Barcelona—. Cfr. J. SISTAC, *Vida, culto y folklore de los santos Abdón y Senén*, Barcelona, 1948, p. 48-55. Dos impresos del siglo XVI confirman la notable difusión de la historia de san Abdón y san Senén en el territorio catalán. Me refiero a la obra del sacerdote y teólogo valenciano J. AGNES, *La vida martyri y traslacio dels gloriosos martyrs e reals Princesps sant Abdo y Senen: E la vida del glorios bisbe e martir sant Ponç*, Valencia, 1542

—un libro de devoción personal dirigido a María de Cardona— y al tratado del catedrático de Teología de la Universidad de Perpiñán M. LLOT, *Libre de traslacio dels invincibles e gloriosos martyrs de Jesu Christ SS. Abdon y Sennen y de la Miraculosa aygua de la sancta Tumba del monestir de sanct Benet de la vila de Arles en lo comptat de Rossello*, Perpiñán, 1591. Ambos son citados por M. AGUILÓ, *Catálogo de obras en lengua catalana impresas desde 1474 hasta 1860*, Barcelona-Sueva, 1977, p. 327 (núm. 1084 i 1085). Los dos santos aún gozaban de gran popularidad en los siglos XVII y XVIII, momento en que se les dedicaron diferentes gozos e, incluso, pequeñas piezas teatrales como por ejemplo la *Tragedia famosa de sang escampada per lo cel i martiri de los illustres princeps i martiris de Cristo, Abdon i Senen, naturals patrons de la vila d'Arles, en Vallespir de Rosselló*, escrita en algún lugar del Rosellón entre los años 1630 y 1640. Probablemente la obra fuese representada en el atrio de la iglesia monástica de Arlés o en su mismo interior.

41. El folklorista Joan Amades describe a los *simiots* como «una mena d'homes mig bestioles, peluts, banyuts, de llarga cua amb urpes en lloc de mans, que vivien pels arbres. De nits entraven per les cases, baixant xemeneia avall, i es complaien a espantar la gent, alhora que congriaven tempestats, feien perdre les collites i escampaven la pesta. Ells es tenien per àngels i creien que els homes eren dimonis». J. AMADES, *Costumari català. El curs de l'any*, vol. I, Barcelona, 1982, p. 275-276. En la Edad Media se había extendido la creencia de que en torno a la montaña del Canigó, cerca del valle del Tec, habitaban grupos de *simiots* y de otras criaturas fantásticas. La leyenda sirvió a Pere Anfos da Poggio para recrear en las montañas de Arlés una fábula protagonizada por un viajero y un sátiro. *Ibidem*, vol. IV, p. 644-645.

42. J. C. SCHMITT, *Historia de la superstición*. Barcelona, 1992, p. 124.

dición folklórica para así atraer a mayor número de fieles. En los textos eclesiásticos, el santo es presentado como víctima y, al mismo tiempo, verdugo de las criaturas diabólicas. En consecuencia, su intercesión pasa a ser el recurso profiláctico por excelencia a la hora de combatir cualquier ataque demoníaco a los neonatos –totalmente indefensos frente al maligno puesto que aún no habían sido bautizados–. Ya Agustín de Hipona, en uno de sus sermones, habla del poder de san Esteban y otros santos para resucitar niños muertos y recomienda a los fieles que invoquen su nombre para conseguir la curación de toda clase de enfermedades y dolencias infantiles⁴³. En virtud, pues, de la acción de los religiosos, y en gran medida gracias al efecto de los relatos hagiográficos, unos ritos y ceremonias de tradición pagana fueron substituidos por el culto a los santos. Permaneció la idea fundamental, la creencia en los *changelins* y las posesiones malignas de los niños, pero mutó radicalmente el sistema de profilaxis. En cierto modo las imágenes pueden considerarse un fiel reflejo de todo ello. Mientras por una parte su introducción en los ciclos iconográficos revelan de manera implícita la pervivencia de ciertas ideas en el inconsciente colectivo, por el otro señala su completa normalización de acuerdo con los postulados de la Iglesia católica. Bien podemos pensar que ello se inscribe dentro de un proceso, iniciado en el siglo XIV, que tenía como principal objetivo extirpar del cuerpo social las prácticas y creencias de raíz pagana que, aunque de forma marginal, subsistían en la mentalidad colectiva.

La evocación de aspectos característicos de la religiosidad popular se desprende asimismo de una de las escenas más comunes en los ciclos pictóricos bajomedievales: la peregrinación a la tumba del santo. A pesar de la reproducción de diferentes modelos compositivos, la mayor parte de las imágenes mantienen básicamente las mismas pautas. Envueltos en una atmósfera mágica, un conjunto de peregrinos afectados por múltiples taras físicas se agolpa en la capilla o iglesia donde se halla el sepulcro del santo. Las imágenes nos ofrecen una auténtica procesión de tullidos, lisiados y endemoniados que, a veces acompañados por sus familiares y amigos, se acercan al sarcófago que contiene los santos restos. La mayoría de los integrantes del grupo suelen ser hombres, mujeres y niños de condición humilde⁴⁴, excepto en aquellos casos en los que existe una fuente textual donde se habla de la visita de príncipes y aristócratas –como sucede en las leyendas de san Antonio y san Esteban–. Los gestos y actitudes revelan la profunda emoción que les embarga al contemplar como los diablos huyen de los cuerpos de los endemoniados o como los tullidos vuelven a caminar. En definitiva, las escenas hacen referencia explícita al poder taumátúrgico de las reliquias; a las curaciones y milagros que,

según la tradición, habían tenido lugar junto a las tumbas de los respectivos santos.

Las primeras representaciones del tema en la Corona catalanoaragonesa se remontan a mediados de la segunda mitad del siglo XIV. Muestra de ello es la particular imagen concebida por el anónimo maestro de Rubió en el retablo de san Antonio Abad (ca. 1360-1370) (Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya)⁴⁵. Hasta cierto punto, parece lógico que la introducción del motivo iconográfico tuviera lugar durante un periodo en el que la producción pictórica catalana estaba bajo la fuerte influencia de la plástica italiana. Las imágenes de la peregrinación a la tumba de los santos fueron recreadas con cierta asiduidad en el mundo toscano desde el segundo tercio del Trecentos. Algunos de los testimonios más brillantes de esta circunstancia son las pinturas con la representación de los peregrinos ante la tumba de san Pedro Mártir, obra de Andrea Bonaiuti (1365-67) (Florencia, Santa Maria Novella, Capella degli Spagnoli), y con la imagen de la visita al sepulcro de san Nicolás de Bari, realizada por Gentile de Fabriano en 1425 en la predela del políptico Quaratesi (Washington, National Gallery). En cualquier caso, y al margen de la probable importación de modelos iconográficos desde la península transalpina, lo cierto es que a partir del gótico internacional las imágenes sobre la visita y los milagros ante la tumba del santo obtuvieron un notable predicamento en todos los grandes centros artísticos de la confederación, como lo certifican las composiciones incluidas en los retablos de san Bartolomé y santa Isabel de Guerau Gener (Barcelona, catedral)⁴⁶; el retablo de san Gelaberto del maestro de Langa (Daroca, Museo Colegial de Daroca)⁴⁷; el retablo de santa Margarida del maestro de las predelas (Palma de Mallorca, Museu)⁴⁸ y un compartimento aislado de un conjunto dedicado a san Nicolás atribuido a la escuela de Pere Nicolau (Valencia, Museo de San Carlos)⁴⁹.

De acuerdo con esta tradición figurativa, Jaume Huguet elaboró una particular fórmula iconográfica destinada a gozar de un notable éxito durante la segunda mitad del siglo XV. La encontramos reproducida en los retablos de san Antonio Abad (figura 10) y san Vicente (figura 11). En ambas pinturas vemos a un grupo de personajes –la familia del emperador bizantino en el conjunto de san Antonio, y tullidos y fieles en el dedicado a san Vicente– que se acercan a un sepulcro exento sobre columnas con la imagen yacente del santo titular en la tapa; el exorcismo de un endemoniado centra las dos imágenes. Introduciendo tan sólo las mínimas variaciones imprescindibles, los seguidores del maestro vallesano retomaron literalmente no sólo este esquema compositivo sino incluso los tipos y las actitudes de los personajes. Así sucede en las escenas recreadas en el conjunto de san Esteban de Granollers ejecutado por el taller de los Vergós o

43. P.L. MIGNÉ, 38, cols. 1443-1447. Cfr. P. SAINTYVES, *En marge de la légende dorée (Essai sur la formation de quelques thèmes hagiographiques)*, París, 1931, p. 168.

44. Algunas consideraciones al respecto de su imagen en S.-A. BUXO, «Iconografía de la pobreza en la pintura catalana de los siglos XII-XV», en *La pobreza y la asistencia a los pobres en la Cataluña Medieval*, vol. II, Barcelona, 1981-82, p. 52 s.

45. J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, fig. 322.

46. *Ibidem*, figs. 410-411.

47. J. GUDIOL, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, fig. 129.

48. *Museu de Mallorca. Salas de Arte Medieval*, Madrid, 1976, p. 37-38.

49. L. DE SARALEGUI, «En torno a Pedro Nicolau. Un retablo de su escuela», *Archivo de Arte Valenciano*, 19, 1933, p. 51, fig. 12.

50. POST, *A history...*, op. cit., vol. VII, p. 295, fig. 95.

51. Esta amplia nómina de composiciones hacen sospechar que durante el Cuatrocientos el tema obtuvo un mayor predicamento en la Corona catalanoaragonesa que en otras zonas del Occidente cristiano. Ello no impide que dejemos constancia de algunas escenas foráneas, como por ejemplo la adoración a las reliquias de san Ildefonso debida a Fernando Gallego (retablo del cardenal Mella. Zamora, catedral) o la visita de los enfermos y lisiados a la tumba de san Sebastián atribuida a Josse Lieferinxé (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica). Cfr. *Arte y Cultura en torno a 1492*, Madrid, 1992, p. 198-199. La importancia de este tipo de representaciones dentro de la iconografía tardogótica, así como algunas consideraciones acerca de su significado, en J. YARZA, «El santo después de la muerte en la Baja Edad Media Hispana», en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media II*, Santiago de Compostela, 1992, p. 116.

52. N. FERNÁNDEZ MARCOS, *Los thaumata de Sofronio. Contribución al estudio de la incubatio cristiana*, Madrid, 1975. Cfr. A. TORRA, «Hagiografía...», op. cit., p. 534. En relación con las formas primitivas del culto y su incidencia en las formas artísticas, aún resulta indispensable la consulta de los estudios clásicos de H. DELEHAYE, *Les origines...*, op. cit., y A. GRABAR, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 2 vols., París, 1946.

53. Sobre la creencia en la *virtus* y los poderes de las reliquias en la mentalidad popular, A. VAUCHEZ, *La saintiité en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Roma, 1988, p. 272-280 y 497-529. Según la acertada imagen de Brown, la tumba del santo era contemplada en la época como un lugar absolutamente mágico, punto de reencuentro entre los polos opuestos del Cielo y la Tierra. P. BROWN, *The cult of saints. Its rise and function in Latin Christianity*, Londres, 1981, p. 4. La fe en la posibilidad de resultar beneficiado con alguno de los poderes emanados de los cuerpos santos impulsaba a los fieles no sólo a venerar las reliquias, sino también a tocarlas e, incluso, cuando era posible, robarlas. También era común dormir cerca de las mismas, en una práctica derivada de la antigua *incubatio* pagana. Sobre la reglamentación y las formas de culto a las reliquias, cfr. N. HERRMANN-MASCARD, *Les reliques des saints. Formation coutumière d'un droit*, París, 1975, *passim*; más concreto pero igualmente interesante es el análisis psicológico del peregrino medieval realizado por E. R. LABANDE, «Ad limina. Le pélerin médiéval au terme de sa démarche», en *Mélanges offerts à R. Crozet*, vol. 1, Poitiers, 1966, p. 283-291. Una visión general sobre el fenómeno de las peregrinaciones en B. DE GAIFFIER, «Pèlerinages et culte des saints», en *Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla prima crociata*, Todi, 1961, p. 11-35. Por lo que respecta a Cataluña, aún debemos acudir a los ensayos —centrados en el estudio de la peregrinación áulica y aristocrática— de J. GUDIOL, «De peregrins i peregrinatges religiosos catalans», *Analecta Sacra Tarraconensia*, 3, 1927, p. 93-119; J. VIELLARD, «Pèlerins d'Espagne à la fin du Moyen Age», en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, vol. II, Barcelona, 1936, p. 265-300; G. LLOMPART, «Penitències i penitents en la pintura y en la pietat catalanes bajomedievales», *Revista de Dialectologia i Tradicions Populares*, 28, 1972, p. 229-249.



Figura 10. Jaume Huguet. Exorcismo de la princesa Sofía ante la tumba de san Antonio Abad. Retablo de san Antonio. 1454-ca. 1457/58. Destruído. Foto: Arxiu Mas.

en el retablo de san Bernardino pintado por Rafael Tomás y Joan Figuera. Por lo demás, durante este periodo otras composiciones que responden a modelos iconográficos diferentes —debidas a Antoni Llonye (retablo de san Agustín. Perelada, Colección Mateu), Pedro Garcia de Benabarre (compartimento de un retablo dedicado a san Antonio Abad. Chicago, Collection Harding)⁵⁰ y a un maestro anónimo (tríptico de san Esteban. Barcelona, MNAC) —certifican la amplia difusión del tema, su gran popularidad entre los espectadores catalanes de la época⁵¹.

La reiterada exposición icónica del tema, incluso en aquellos ciclos hagiográficos donde no existía ningún texto previo que hiciera alusión al mismo —como parece ser el caso de san Vicente—, se explica en gran medida por la voluntad de recordar una de las prácticas devocionales más frecuentes en la Edad Media; una práctica interclasista que afectó al culto de todos y cada uno de los personajes que integraban el panteón cristiano y que había sido integrada en un marco eclesiástico ortodoxo. Inspirándose en costumbres paganas, ya los primeros creyentes celebraron ritos propiciatorios ante las reliquias de los mártires con el objetivo de procurar curaciones milagrosas⁵². La creencia en los poderes taumáturgicos de las reliquias fue el



Figura 11. Jaume Huguet. Perigrinación a la tumba de san Vicente. Retablo de san Vicente. ca. 1455-1492. Barcelona, MNAC.

verdadero motor de tales acciones y de la espectacular inflación de las peregrinaciones a las tumbas de los santos a lo largo del medioevo. Según la mentalidad común, los cuerpos estaban investidos de una fuerza o energía sobrenatural, de una *virtus*, perceptible a través de una serie de signos sensoriales (olor perfumado, fenómenos luminosos...)⁵³. Nos encontramos, sin lugar a dudas, ante una de las principales manifestaciones de la santidad, aceptada y compartida universalmente por todos los fieles, desde el más insigne teólogo hasta el más humilde campesino. En consecuencia, no creo caer en ningún tipo de generalización o vaguedad al relacionarla directamente con las imágenes de los milagros y curaciones ante las tumbas de los santos representadas en los retablos tardogóticos. Y aunque a finales de la Edad Media muchos de los milagros tenían lugar en escenarios alejados de la capilla o del santuario donde reposaban los restos santos, la peregrinación a estos lugares continuó siendo una de las prácticas culturales más populares y reconocidas.

Un conjunto de cánticos religiosos nos revela la existencia de una intensa corriente devocional hacia las reliquias de los cuerpos santos en la Cataluña bajomedieval. Dichas composiciones, por lo general gozos, solían recitarse ante los restos de

54. De nuevo resulta fundamental la consulta de D. DE COURCELLES, «Els cossos...», op. cit. p. 383-389.

55. *Coblas de la vida y martiri de la gloriosa y mártir santa Afra*, Girona, s.d.

56. La fama que gozó como taumaturgo estaba estrechamente relacionada con las curaciones y los milagros que se le atribuyeron poco después de su muerte. J.M. FONT I RIUS, «La tradició de santedat del Príncep de Viana», *La Paraula Cristiana*, 20, 1934, p. 196-203. Un caso paralelo y coetáneo en todo semejante al de Carlos de Viana, aunque ahora relativo a un personaje que fue canonizado oficialmente, es aquél de san Bernardino de Siena. Para una relación de los numerosos milagros —ciegos que ven, paralíticos que caminan...— operados en el santuario de L'Aquila, cfr. F. DONATI, «Notizie su Bernardino con un documento inedito», *Bullettino senese di storia patria*, 1, 1894, p. 55 s. Por lo que respecta a la representación plástica de exvotos, objetos que sirven para describir ópticamente la ayuda recibida por el devoto, G. LLOMPART, «Aspectos folklóricos en la pintura gótica de Jaume Huguet y los Vergós», *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares*, 29, 1973, p. 391-408. Más general, J. AMADES, *Els ex-vots*, Barcelona, 1952; F. PARÉS, *Els ex-vots pintats*, Barcelona, 1987. La afición a este tipo de piezas no se limitó a los ámbitos populares, sino que también se constata entre los propios monarcas catalanoaragoneses. En este sentido, recordemos que en 1357 Esteban de Burgos obró una imagen de Pedro el Ceremonioso en cera pintada para la capilla de San Martí de Valldossera. La noticia fue publicada por Rubió y Lluch y aparece recogida, junto a otras de la misma naturaleza, por F. ESPAÑOL, «Un artista aragonés activo en Cataluña durante el siglo XIV: Esteban de Burgos de la ciudad de Huesca», en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (19-21 de diciembre de 1983), Huesca, 1985, p. 137-138.

57. J. YARZA, «Del alfaquí sabio a los seudo-obispos: una particularidad iconográfica gótica», en *Homenaje a la profesora María Jesús Rubiera Mata. Sharq Al-Andalus*, 10-11, 1993-1994, p. 769 s.

58. Así sucede, entre otras, en algunas escenas dedicadas a la representación en el templo de María, a los desposorios de la Virgen o a pasajes de la pasión. Un gran acopio de ejemplos hispánicos y europeos en ibidem, *passim*. Al respecto también es útil consultar dos artículos ya señalados por Yarza: R. MELLINKOFF, «Christian and Jewish mitras: a paradox», en *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk*, Estocolmo, 1987, p. 145-158 y, más puntual, R. ALCOY, «Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV», en *Actes*

los santos con el deseo de conmemorar la vida y muerte del personaje celestial⁵⁴. Los textos subrayan tanto la importancia de las tumbas como la necesidad de celebrar periódicamente romerías para venerar las reliquias. A decir de Courcelles, la repetición del nombre del santo dentro de los cánticos tenía una doble función de exorcismo, contra la enfermedad y la muerte. Por lo tanto pueden contemplarse como un testimonio paradigmático de la creencia generalizada de los fieles en la *virtus*, en la *potentia*, en la capacidad de los cuerpos santos para proteger a los hombres y el mundo. Explícitos en este sentido resultan los gozos de santa Afra, donde se dice:

Paralítichs y grávats
de ronya, sarna o gratella
visitant vostra capella
en lo punt son deslliurats⁵⁵.

El mismo culto popular al príncipe Carlos de Viana, fallecido en 1461, es decir, coetáneamente a la realización de algunas de las pinturas antes citadas, ilustra perfectamente la vigencia de estas prácticas. Sus restos, objeto de encendidas muestras de devoción, fueron veneradas cual verdadero talismán. Antes de las exequias las autoridades tuvieron que proteger el cadáver de los fieles más fanáticos, dispuestos a todo con tal de hacerse con una parte del cuerpo santo y así asegurarse el disfrute de sus propiedades taumaturgicas. Luego se depositaron en una rica arca de plata repujada, sobre la cual los fieles que deseaban agradecer los beneficios concedidos colgaron una retahíla de ofrendas y exvotos⁵⁶. La estrecha conexión entre tales comportamientos y las imágenes recreadas por Huguet y los Vergós en los retablos de san Vicente de Sarrià y san Esteban de Granollers, respectivamente, señalan hasta qué punto algunas de las escenas representadas en los retablos colectivos sobrepasaban el estrecho marco de la hagiografía clerical y se transformaban en evocaciones de una realidad cotidiana. Un aspecto central de la piedad popular que, de nuevo, es presentado de acuerdo con los cánones de un modelo ortodoxo y normalizado.

Para finalizar, un breve apunte que viene al hilo de todo lo dicho hasta ahora. La adaptación a un lenguaje popular de las imágenes incluidas en los retablos colectivos no sólo se constata en los ciclos de carácter hagiográfico, sino que también afecta, en ciertas ocasiones, a la omnipresente escena de la crucifixión representada en el ático. En algunas de las composiciones que Huguet dedicó a este tema (retablos de san Antonio, san Abdón y san Senén y san Martín de Pertegás) observamos la presencia de un curioso detalle iconográfico. Entre el abigarrado grupo de espectadores que, de acuerdo con el modelo canónico establecido a inicios del gótico, asisten a la muerte de Jesús en la cruz, podemos ver la sorprendente figura de un obispo. No



Figura 12. Jaume Huguet. Crucifixión. Retablo de san Abdón y san Senén. 1459-1460. Terrassa, Iglesia de santa Maria. Foto: J. Yarza.

existe duda alguna sobre su condición: el personaje en cuestión viste dalmática, va tocado con una mitra y porta un báculo. Puede ir a caballo o a pie, pero el pintor siempre lo presenta conversando con otros personajes. Mientras en la escena del retablo egareense parece hacer ademán de retirarse con un servidor (figura 12), en aquella ejecutada en el conjunto antoniano lo vemos junto al centurión romano, en el preciso instante en que éste reconoce la verdadera naturaleza del crucificado —«vere filius Dei erat iste», reza la filacteria que sostiene (figura 13).

Como ha puesto de relieve Yarza en un reciente estudio, la representación del obispo entre los testigos directos de la crucifixión constituye una extraña variante iconográfica que gozó de gran predicamento entre los más insignes representantes de la escuela de Barcelona a partir de finales del siglo XIV⁵⁷. En este sentido, podemos afirmar que Jaume Huguet es heredero y continuador directo de una tradición que cobró vida con Lluís Borrassà y que arraigó plenamente durante la segunda etapa del gótico internacional con las obras de Joan Mateu y Bernat Martorell. En cualquier caso, lo cierto es que la particular fórmula iconográfica —de la cual conservamos pocos testimonios ajenos al contexto artístico barcelonés— se inscribe plenamente dentro de la extendida costumbre medieval de caracterizar a los sacerdotes y profetas de la ley judaica con la imagen del obispo⁵⁸.



Figura 13.
Jaume Huguet. Crucifixión.
Retablo de san Antonio.
1454-ca. 1457/58. Destruído.

Durante el periodo bajomedieval, tanto los artistas como los hombres de Iglesia se sirvieron frecuentemente de tan explícito anacronismo para evocar desde una perspectiva contemporánea algunos pasajes bíblicos en los que aparecía un destacado religioso hebreo. En el terreno literario un ejemplo próximo a las imágenes comentadas lo tenemos en la traducción que Pere Busquets hizo en el siglo xv del *Specchio di Croce* escrito por el dominico Domenico Cavalca. El texto catalán presenta como obispo a Caifás, el sumo sacerdote que tan destacado papel desempeñó en la pasión («la casa de Cayphás, bisbe»)⁵⁹. Más adelante, Busquets vuelve a utilizar el mismo apelativo al mencionar a los «príncipes de sacerdotes» que, según cuentan los evangelios sinópticos, injuriaron a Jesús en el monte Calvario («com diu san Matheu, que los bisbes e sacerdots, menant lurs caps, lo escarnien»)⁶⁰. Obvio es decir que en este último caso nos hallamos ante una descripción paralela a aquélla que podemos ver en las escenas de la crucifixión de los retablos barceloneses.

Es muy probable que el popular predicador Vicent Ferrer también contribuyera a la difusión popular de la anacrónica imagen del obispo judío en los territorios de la Corona catalanoaragonesa. Me induce a pensarlo la particular caracterización que hace de determinados personajes evangélicos. Así, en uno de los didácticos y coloristas sermones pronunciados en Valencia durante la Cuaresma del 1413 calificó de «papes» a Anás y Caifás⁶¹. Más significativa aún resulta la interpretación del episodio de la mujer cananea (Mt. 15, 21-28) que hizo en otra predica. Conocido es que dicha mujer imploró a Jesús socorro y asistencia para su hija endemoniada. Pero ya no lo es tanto el peculiar apelativo que le dirige en el sermón vicentino cuando dice: «Oh, Senyor! Tu ets bisbe, que.m pots absoldre»⁶². De manera absolutamente consciente, el predicador valenciano se sirve aquí de la figura episcopal para aludir, de forma coloquial, a la jerarquía

eclesiástica detentada por Jesucristo, a la alta dignidad y poder que le concedía su papel como líder religioso de los apóstoles y sus otros muchos seguidores. En definitiva, no duda en utilizar la fórmula antes reseñada para acentuar el tono directo y realista del sermón y así hacerlo más eficaz desde la perspectiva catequética.

Al margen de otros motivos (prestigio del obispo en la tardía Edad Media, pérdida de los referentes iconográficos antiguos...), el particular tratamiento iconográfico que reciben los sacerdotes judíos en ciertas obras del periodo gótico obedece, ante todo, a la deliberada voluntad de adaptar las imágenes bíblicas a la mentalidad del vulgo. De esta forma se evita que los espectadores medievales tengan que trasladarse mentalmente a un pasado remoto y desconocido. Ante ellos se despliegan unas escenas —en nuestro caso la crucifixión de Jesucristo— que cualquiera podría reconocer en base a sus propios parámetros culturales. Con el recurso a la introducción de figuras anacrónicas como los obispos judíos, el lenguaje bíblico, sea en el terreno literario sea en el terreno iconográfico, había perdido definitivamente su pureza filológica, pero en cambio había ganado la facultad necesaria para ser comprendido y apreciado a nivel popular.

Más allá de estar ligados a unos modismos tradicionales, los motivos y temas comentados hasta aquí ofrecen la posibilidad de efectuar nuevas lecturas de los ciclos pictóricos recreados en los retablos. El hecho que nos hallemos ante una serie de *topos* iconográficos (minuciosa descripción de las pasiones, rapto diabólico del santo, peregrinación a la tumba del santo e imagen del obispo judío) no debe hacernos olvidar que se trata de imágenes con una profunda carga semántica. Que precisamente su reiterada representación constituye un signo evidente de la vigencia del mensaje que incorporaban y, mejor aún, de su capacidad para evocarlo mediante un código universal.

del 1er Col·loqui d'Historia dels jueus a la Corona d'Aragó, Lleida, 1991, 371-392, en esp. 375-76.

59. D. CAVALCA, *Mirall de la Creu, versió catalana del segle xv feta per Pere Busquets* (ed. A. GALLINA), 2 vols., Barcelona, 1967, p. 138. Cfr. YARZA, «Del alfaquí sabio...», op. cit. p. 757. El propio Yarza cita otras fuentes textuales donde de alude a obispos judíos, entre ellas un sermón alegórico sobre la pasión de Jesucristo, escrito a finales del siglo XIV, intitulado *Les Corts generals de Jerusalem* (ed. M. RODRIGO LIZONDO), Barcelona, 1985.

60. CAVALCA, *Mirall de la Creu...*, op. cit., vol. I, p. 142-143. Cfr. J. YARZA, «Del alfaquí...», op. cit., p. 757.

61. «de dos papes que eren, Annà e Cayfás». VICENT FERRER, *Quaresma...*, op. cit. p. 254.

62. VICENT FERRER, *Quaresma...*, op. cit., p. 85.